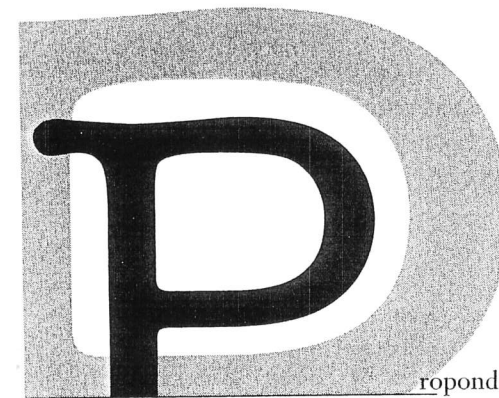


- Trad. **Lenguaje y realidad. La filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo.** – F.C.E. México. – 1979.
- MCDANNELL, Colleen y LANG, Bernhard. – Trad. **Historia del cielo.** – Taurus. – Madrid. – 1990.
- RICOEUR, Paul. – **Temps et récit.** – Seuil. – París. – Trad. **Tiempo y narración.** – Ediciones Cristiandad. – Madrid. – 1987.
- RUIZ TORRES, Pedro (edit.). – **La historiografía.** – Ayer. – 12. – 1993.
- SARTRE, Jean Paul. – **L'être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique.** – Editions Gallimard. – París. – 1943.
- Trad. **El ser y la nada: Ensayo de ontología fenomenológica.** – Altaya. – Barcelona. – 1993.
- SCHAEFFER, Jean Marie. – "Fiction, feint et narration" en Critique. – Junio de 1987.
- STONE, L. y Hobsbawm, E. – "La historia como narrativa" en Debats, n° 4, 1982.
- VEYNE, Paul. – **Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie.** – Seuil. – París. – 1971 – Trad. **Cómo se escribe la historia. Ensayo de Epistemología.** – Fragua. – Madrid. – 1972.
- 80 • WALSH, W. H. – **Introducción a la filosofía de la historia** – Siglo XXI. – México. – 1974.
- WHITE, Hayden. – **The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation.** – The Johns Hopkins University Press. – Baltimore. – 1987. – Trad. **El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica.** – Paidós Básica. – Barcelona. – 1992.

*ÁREA Sinco. Revista de Comunicación  
Audiovisual y Publicitaria.  
Nº 5. Noviembre 1996  
Ed. UCM - CAPI y CAPII  
U. País Vasco - CAP*

3

JESUS GONZALEZ REQUENA



*Clásico,  
Manierista,  
Postclásico*

### 0. Tres órdenes de representación

Propendremos, para tratar de pensar la historia del cine de Hollywood, tres órdenes de representación: el Clásico, el Manierista y el Postclásico.

Y los definiremos a partir del tipo de experiencia a la que los textos que los conforman invitan a sus espectadores, tanto en el ámbito visual como en el narrativo.

Se tratará, por tanto, de formular los criterios que, en cada orden de representación, rigen la gestión de la mirada del espectador —y, por consiguiente, la determinación de la posición de la cámara— y de los que determinan la construcción de la estructura del relato.

Formularemos, desde ahora mismo, nuestras hipótesis de partida. Por lo que se refiere a la posición de la cámara:

1. en el film clásico: la distancia justa, que es la posición del tercero —allí donde el suceso, el acto, el gesto o la palabra alcanzan la máxima densidad de su sentido;

2. en el film manierista: atrapada en los pliegues de la representación —allí donde el suceso, el acto, el gesto o la palabra se descubren como espejismos vacíos de sentido;
3. en el film postclásico: abismada en la contemplación del horror.

Por lo que se refiere a la estructura narrativa:

1. en el film clásico: la trama del relato simbólico;
2. en film manierista: la deconstrucción del relato como farsa imaginaria;
3. en el film postclásico: la aniquilación del relato en espectáculo escópico.

Trataremos de justificar estas hipótesis a partir del análisis de algunas secuencias de tres films que consideramos ejemplares de esos tres órdenes de representación: *La diligencia*, de John Ford, 1939; *Vértigo*, de Alfred Hitchcock, 1958; *El silencio de los corderos*, de Jonathan Demme, 1991.

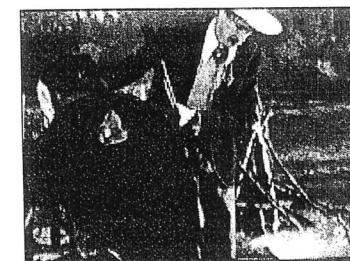
#### 1. LA DILIGENCIA

La diligencia se ha detenido en el puesto de postas. Pero allí donde los viajeros esperaban encontrar un refugio seguro, encuentran en cambio un lugar arrasado. Los indios —esa fuerza otra, tan distante como, durante buena parte del film, invisible para los personajes— han estado allí y de la casa sólo quedan unos restos humeantes.

El jugador —pero también caballero sureño— se quita su capote [F1.1] y se inclina con él en las manos [F1.2]. Sólo entonces descubrimos, con la ligera panorámica descendente que acompaña su movimiento, que ante él se encuentra el cadáver de una muchacha [F1.3, F1.4].



F 1.1



F 1.2

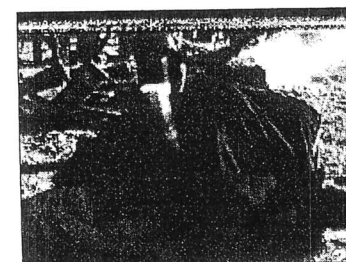


F 1.3



F 1.4

Pero debemos advertir que las imágenes del film que acompañan a este texto pueden resultar engañosas: la fugacidad del [F1.3] impide que el espectador fije su mirada en el cuerpo tendido de la muchacha: un instante después de aparecer en la pantalla queda cubierto por el negro capote del hombre [F1.5]. Sólo podrá detenerse en el bulto del cuerpo cubierto por la prenda del hombre, como también en la mano enguantada de éste mientras se demora unos instantes sobre él como ofrendándole una última y delicada caricia [F1.6].



F 1.5



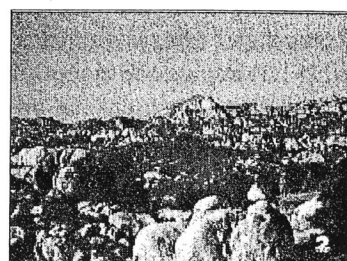
F 1.6

Una imagen pues, la del cuerpo yacente de la muchacha, apenas entrevista, convertida sólo en un par de detalles visuales [F1.3, F1.4]: la caída vertical de su cabello, cuyo estatismo es signo de su muerte; y el brillo, el esplendor luminoso de su nuca y de su pelo, donde parece concentrarse la luz de la imagen.

Una muchacha anónima —es este él único plano a ella dedicado en todo el film—, seguramente virgen —tal es la connotación que deposita el brillo y la delicadeza de su nuca—, ha muerto. El enunciado de su muerte completa así la descripción del paisaje arrasado —la casa quemada, las vallas derrumbadas. Forma parte, por ello, de un conjunto descriptivo que, por su ubicación en el trayecto del relato, formula la amenaza, cada vez más acuciante, que se cierne sobre los viajeros de la diligencia. Una amenaza que, por lo demás, es de nuevo designada en el final del plano: el caballero levanta su mirada y la fija detenidamente en un lugar lejano del contracampo [F1.8]. El plano siguiente, subjetivo, permite descubrir en las rocosas y ásperas montañas señales de humo indias [F1.9].



F 1.8



F 1.9

...

Así, la muerte comparece, en el film clásico, como muerte significada. Pero en ningún caso como muerte fotografiada: nada, en ese cuerpo, manifiesta la huella de una herida, mucho menos las manifestaciones de un proceso de descomposición. Solo la quietud de la figura —su estático declinar compositivo subrayado por la verticalidad con la que penden sus cabellos—, introduce el significado de la muerte. Y una muerte, además,

metaforizada: por ese humo, blanco como son blancos —en la imagen— los cabellos radiantes de la muchacha —diríase que su muerte sólo se consuma en el momento de su velamiento, convirtiéndose, así, en humo.

Pero también, en cualquier caso, una muerte nombrada por el gesto del hombre al cubrir con su capone no sólo el cuerpo, sino también la cabeza: nombrada, pues, por el gesto ritual —simbólico— del enterramiento.

Muerte, decimos, significada: transitivamente encadenada al devenir de los aconteceres del relato; manifestación del carácter letal de la amenaza que los indios encarnan para los héroes —esa amenaza sin rostro, constantemente acechante desde el fuera de campo, que pende sobre los personajes. Manifestación, también —muchacha bella, delicada, en la flor de la vida— de la injusticia, de la crueldad, del sinsentido que para la mirada humana posee eso que, en el campo simbólico del film, los indios encarnan: no otra cosa que ese ámbito de lo real frente al que los personajes del relato deben alcanzar su estatuto de héroes.

...

Conviene anotar la distancia desde la que la cámara muestra la escena: tan distante del hombre como del cadáver de la muchacha y, diríamos, en una ubicación tercera con respecto a las posiciones que uno y otro ocupan en el espacio. Posición tercera, la de la cámara, sobre todo, porque en ningún momento adopta el punto de vista del personaje, para nada se aproxima al eje de su mirada. Y por eso, por su distancia, por su posición tercera externa a la mirada de cualquier personaje, capaz de levantar acta, de manera incontrovertible, de la muerte de la muchacha.

Pero no menos relevante es la economía de su movimiento: la de esa ligera panorámica descendente sobre el cadáver que en nada participa de la mirada del personaje, pero sí de su movimiento y de su gesto. Pues, en el comienzo del plano, el

espectador nada conoce todavía de lo que sin embargo el personaje ya sabe desde antes de que el plano mismo haya comenzado; y por eso casi nada ve de ese cadáver que éste ha descubierto, ha visto y sigue viendo hasta el momento en que queda cubierto con su capote.

El que la cámara se ubique en tal posición tercera es la condición de la disociación entre la mirada del personaje y la del espectador que impide a éste ver aquello que, de la muerte, ha debido afrontar la mirada del personaje.

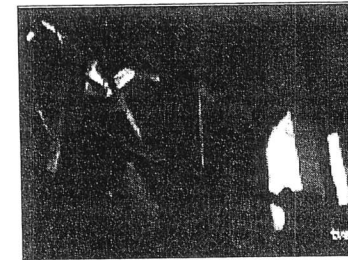
Y bien, en ello puede reconocerse su estatuto de héroe: pues, contra lo que suele suponerse, el héroe, en el film clásico, puede reconocerse por la inaccesibilidad, para el espectador, de su punto de vista en los momentos cruciales del relato: allí donde, a través del espacio off o de la elipsis temporal, queda designado —aún cuando no nombrado— cierto encuentro con lo real. Es héroe, precisamente porque afronta eso que nos es designado sin sernos mostrado, y lo es también porque, ante ello, en el momento de su encuentro, deposita, sostiene ante ello un gesto simbólico: ante la muerte, el gesto, a la vez decidido y delicado, del enterramiento.

## 2. VÉRTIGO

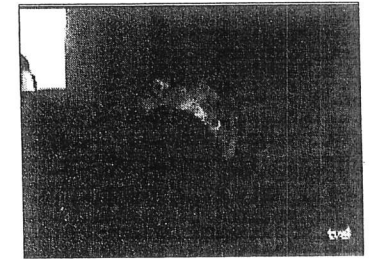
El detective persigue a la enigmática mujer que ama en su ascenso al campanario [F2.1]. Pero cierta debilidad demora su ascenso: padece vértigo y el pánico agarrota sus músculos impidiéndole estar a la altura de las circunstancias —que pueden ser entendidas como el cumplimiento del mandato de protegerla recibido del marido de la mujer, pero, también, como su deseo de protegerla para sí mismo, como su objeto de amor: su esfuerzo, pues, por salvarla, se inscribe en esa ambigüedad y está por ello sombreado por la culpa.

Tensamente agarrado a la barandilla de la escalera, incapaz, por ello mismo, de imponerse a la mujer y detenerla, sólo logra gritar su nombre —*Madelaine!*— con un tono desgarrado más

próximo a la súplica que a la orden. Invocación a la que sólo responde la salida de cuadro de la mujer y el cierre del portón del campanario. E, inmediatamente, un prolongado grito [F2.2].



F 2.1

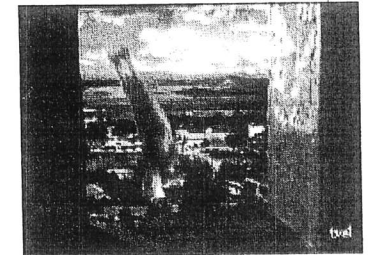


F 2.2

El detective, con un gesto de pánico, gira la cabeza hacia la derecha señalando hacia un off opuesto a aquél por el que la mujer saliera de cuadro [F2.3]. El contraplano, subjetivo, devuelve la silueta de un cuerpo de mujer cayendo al vacío, reencuadrada por el marco de la ventana [F2.4]



F 2.3



F 2.4

Magnetizado por ese vacío en el que el cuerpo de la mujer ha caído —el brillo de sus ojos así lo atestigua—, el hombre se aproxima lentamente hacia la ventana [F2.5]. Un nuevo plano subjetivo nos hace compartir su mirada, toda ella focalizada por ese cadáver de mujer que ocupa el mismo centro del cuadro y que es, a la vez, geométricamente señalado por todas las líneas oblicuas de la composición —tanto las de la ventana interior, que dibuja un trapecio densamente negro, como las de la propia torre.





F 2.5

Ninguna distancia, ningún desplazamiento entre la mirada del espectador y la del personaje. No hay lugar, pues, para una posición tercera de la cámara: el espectador asiste al suceso desde el punto de vista del personaje, en sucesivos planos subjetivos

Y participa de esa muerte, por eso, desde la misma distancia desde la que participa el personaje. Una distancia pautada por el decalage que va del grito de la mujer [F2.2], a la imagen de la caída del cuerpo unos instantes después [F2.4], pero también por el reencuadre del que esa imagen es objeto [F2.4]: lo que sucede, sucede del otro lado del marco de esa ventana a través de la que el personaje, y el espectador, miran.

88 La distancia suficiente para que cierta representación sea construida de espaldas —en *off*— a esa mirada que espectador y personaje sostienen: lo que sucede en ese espacio que no vemos, en lo alto del campanario, entre los F2.2 y F2.3 —es decir: en el decalage que va del grito a la caída del cuerpo. Sólo más tarde sabremos, cuando el relato se encuentre próximo a su desenlace, que en ese lapso algo ha sucedido que altera en lo esencial el sentido del acontecimiento: el cuerpo que hemos contemplando cayendo en el vacío no es el de la mujer deseada que ascendía por el campanario, sino el de otra mujer, ya muerta, la auténtica esposa del amigo del detective, cuyo asesinato está siendo ahora enmascarado.

Así, lo que el espectador contempla en esta secuencia, y con él el personaje, no es el suceso real que una cámara, en posición tercera, hubiera podido atestiguar, sino el resultado de una representación oculta construida para engañar a su mirada.

Y es que la mirada que el film manierista construye es una mirada atrapada en los pliegues de la representación. Unos

pliegues que, densificados, convierten la muerte en farsa: *trompe d'oeuil*, engaño del ojo, espejismo imaginario.

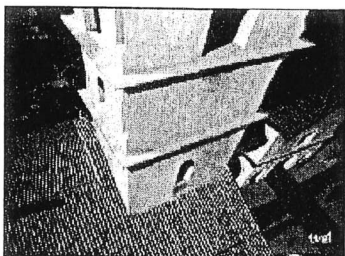
Lo real de esa muerte es pues escamoteado. Y lo que ese escamoteo hace posible es tanto la fusión de la mirada del espectador con la del personaje como la debilidad misma de éste: por que no ha estado a la altura de las circunstancias, porque su vértigo ha detenido su carrera, falla en el momento en el que hubiera debido constituirse en héroe del relato; ningún acto, ningún gesto o palabra simbólica le es dado sustentar: tan sólo mira, como el espectador, y desde una distancia que es la del espejismo. Y recordémoslo: que lo suyo es fallar, que no logrará nunca estar a la altura de su tarea, es lo que confirmará el final del film, cuando volverá a fracasar ante la segunda oportunidad que habrá de serle concedida.

Y es que no hay, en el film manierista, lugar para el héroe; la secuencia que sigue se detendrá en la proclamación del fracaso del personaje: en el juicio destinado a establecer las responsabilidades del suceso, el juez se demorará en la argumentación de su irresponsabilidad jurídica y en la de su responsabilidad moral: su enfermedad —o su cobardía— le impidió actuar como debía. Sin duda: no hay lugar para el héroe porque el protagonista ha fallado: su internamiento en un psiquiátrico será la sanción de su aniquilación como sujeto.

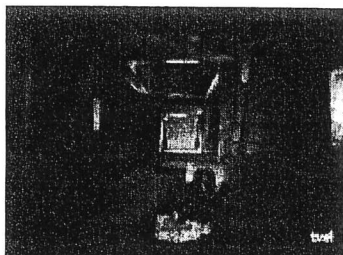
Así, tras haber contemplado la imagen del cadáver estrellado sobre el tejado del convento, el detective inicia el descenso de la torre: la imagen que lo acusa [F2.7] nos lo presenta trazando cierta espiral en torno a un vacío que impone su presencia —¿presencia del vacío?: más bien ausencia— en el centro mismo del plano. Un vacío que traduce bien su vértigo, el que experimenta aquél que, por un golpe inesperado del destino, ha perdido su objeto de deseo. Y no es menor, por lo demás, el vértigo del espectador que le acompaña en su trayecto: pues contra toda previsibilidad, en la mitad del film, ha contemplado la radical desaparición del que constituyera el objeto de su mirada —y también de su

deseo—: vértigo, pues, ante el fondo vacío que emerge cuando se ha extinguido la figura que llenaba, con sus destellos imaginarios, el campo visual.

Y, así, la mirada del film que, en el momento nuclear del acontecimiento se fundiera con la del personaje, opta una vez que éste ha concluido, por adoptar una extrema distancia; no una posición tercera —con respecto a los puntos de vista de los personajes del relato pero interior al universo del que estos participan— como la que se manifestara en *La diligencia* sino una mirada acentuadamente distante, al modo de un gesto de enunciación que exhibe su desapego con respecto al universo del relato para depositar un comentario sobre la representación que lo sostiene: la espiral en torno al vacío primero [F2.7] y, luego, ese gran plano general [F2.8], vista de pájaro, que muestra al personaje diminuto, hormiga humillada que huye acobardada, pegada a la pared del convento.



F 2.7



F 2.8

Comentario enunciativo éste, en extremo separado de la escala visual que el relato ha impuesto hasta ahora, que hace visible, a la salida de la iglesia, la cruz trazada por dos caminos que se cruzan: una cruz que, de ser atravesada, hubiera podido metaforizar la experiencia del héroe soportando su carga, pero que, por no serlo, porque el diminuto personaje parece huir de ella al caminar pegado a la pared del edificio, certifica el vacío del lugar del héroe en el film manierista.

### 3. EL SILENCIO DE LOS CORDEROS

Hemos dicho: en el sistema de representación clásico, la muerte es significada a través del gesto simbólico que, a la vez que la designa fuera de campo, la clausura a la mirada; en el sistema de representación manierista, en cambio, es diluida en los artificios de la representación, convertida en espejismo imaginario. Y bien, en el sistema de representación postclásico, en cambio, la muerte es fotografiada.

...

Clarice Starling, la joven agente del FBI en periodo de formación, asiste a su primera autopsia: la del cadáver de una muchacha de su edad, asesinada por un psicópata llamado Bufalo Bill —porque arranca la piel de sus víctimas.

Diríase que el devenir transitivo del relato se detiene para condensarse en el espectáculo —intransitivo— del cadáver. Eso que de lo real en él se manifiesta constituye una amenaza extrema, intolerable, frente a la cual ninguna distancia es posible: se impone con la inmediatez brutal del olor del cuerpo en descomposición; es por eso necesario proteger la nariz con una crema que intente enmascararlo [F3.1]. Pero cuando el forense descorre la cremallera de la bolsa de plástico que lo contiene [F3.2, F3.3], no puede contener el movimiento de retroceso de su cabeza, golpeada por el siniestro olor [F3.4]. Nadie, de entre los allí presentes, puede mantener la mirada en ese momento [F3.5].



F 3.1



F 3.2



F 3.3



F 3.4



F 3.5

...

92

Lo que, en la historia del cine de Hollywood, opone el sistema de representación clásico del postclásico, puede cifrarse en la confrontación de esta secuencia con aquella otra de *La diligencia* que venimos de analizar. Si en ella el caballero sureño cubría el cadáver de la muchacha con su capote —no menos negro que la bolsa forense de esta secuencia—, iniciando así las ceremonias rituales —simbólicas— del enterramiento, aquí en cambio, como en tantas otras películas de terror de los ochenta, es el



F 3.11

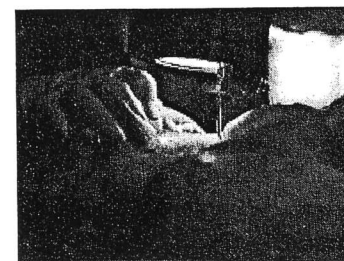
movimiento inverso el que protagoniza el film: el del desvelamiento del cadáver en su realidad atroz —la de ese proceso de descomposición que le hace perder, en lo olfativo como en lo visual [F3.11], los rasgos de lo humano.

Desvelamiento radical y, en cierto modo, desenterramiento —pero, ¿no es algo parecido lo que el espectáculo informativo televisivo nos ofrece diariamente en nuestros cuartos de estar, un incesante desenterramiento visual de multitud de cadáveres más o menos anónimos? Los géneros dominantes del cine de los ochenta —el terror y la pornografía— excluyen toda representación simbólica de la muerte: el cuerpo humano, en ellos, se hace así objeto de una incesante profanación visual en la que ambos géneros difuminan sus límites respectivos. (§§)

Ningún ritual simbólico —ni el del funeral, ni el del enterramiento—; en su lugar los, diametralmente opuestos, trámites analíticos, científicos que, lejos de clausurar el cadáver con una lápida y un nombre, diríase que lo desentierran y abren, que lo someten a la exploración analítica y clasificadora por obra del bisturí y los signos de la anatomía —Clarice, micrófono en mano, graba una descripción anatómica precisa del estado del cuerpo.

Pero los signos de la ciencia en nada excluyen el espectáculo de lo siniestro: en la bisagra entre ambos, como su común denominador, encuentra su lugar la fotografía.

Crawford, el jefe del FBI, ordena proseguir la investigación —¿científica, espectacular?— en el ámbito de la visión: ¿*Qué más ve, Starling?* una pregunta —más bien una orden— que indica que algo más, y más en el interior, debe ser visto: para ampliar el margen de visibilidad, se fotografiará el interior de la boca [F3.7].



F 3.7

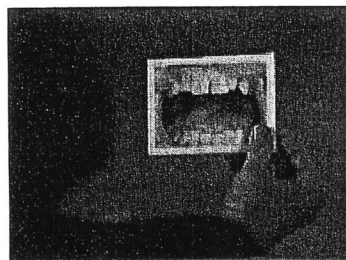
Así, la fotografía es convocada en el *El silencio de los corderos* por lo que constituye su radical novedad en la historia de la representación, por aquello mismo, también, que sostiene la extrema espectacularidad de los géneros del terror y de la

pornografía: dispositivo automatizado, autonomizado de toda subjetividad, y, por ello mismo, capaz de capturar huellas de lo real; capaz, en suma, de hacer visible aquello que la economía de la percepción tendería a neutralizar, a invisibilizar.

Y así, la fotografía permite a Clarice descubrir que ahí [F3.8, F3.9], en el interior de la garganta de esa mujer, algo ha sido introducido [F3.10].



F 3.8



F 3.9



F 3.10

Ningún símbolo, pues, pero tampoco ningún espejismo: lo radical fotográfico comparece así como una huella inmediata de lo real. De manera que la mirada del espectador, como la del personaje, se abisma en la visión de lo siniestro.

El cine postclásico se conforma así como una mirada —del espectador y del personaje— sostenida hacia el horror.

#### 4. LA DILIGENCIA

La diligencia ha llegado por fin a Lordsburg. Ringo pide al sheriff diez minutos para saldar sus cuentas con los asesinos de su padre —¿Puedo volver dentro de 10 minutos? Te he dado mi palabra. No pienso volverme atrás. El sheriff que le custodia y que debe restituírle a la cárcel de la que ha escapado, sancionando así lo justo de su causa, en vez de retenerle, le ofrece su propio rifle para realizar su tarea [F4.1], aun cuando, para no transgredir la ley que le corresponde salvaguardar, se lo entrega vacío de munición. —Tal es la finta que le permite supeditar, sin contravenirla, la ley jurídica a la ley simbólica. Así, la entrega del rifle constituye, propiamente, la donación simbólica por la que el sheriff, erigido en destinador, acredita al héroe en su estatuto en el momento en que se dispone a afrontar su tarea.

Ringo, entonces, se quita el sombrero y saca algo de su interior: la munición imprescindible para el duelo que le aguarda:



F 4.1

— Te mentí, Curly. Me quedan tres.

La imprescindible, decimos, pues tres son los hermanos que asesinaron a su padre y a los

que ahora se dispone a hacer frente en las calles de Lordsburg. La imprescindible o, más exactamente, la justa: tan justa como su tarea misma, en la certeza de que no habrá de fallar un sólo disparo.

Ciertamente, tres es la cifra justa —¿no es acaso eco de ello que cuando todo film quiere significar un suceso que se repite constantemente opte por ponerlo en escena tres veces?, por lo demás, como se sabe, a la tercera va la vencida. Y lo es especialmente en el relato filmico clásico, donde la posesión de la mujer —su conquista en tanto objeto de su deseo— queda pospuesta al afrontamiento de la tarea por la que el personaje

confirma su dimensión heroica y, así, restaura la cadena simbólica.

Pues lo que ha conducido a Ringo hasta a Lordsburg no es tanto vengar a su padre muerto como reparar la dignidad de su nombre. Y es por eso el nombre del padre lo que está en juego: precisamente ese nombre, procedente del padre, que el hombre debe poder ofrecer a la mujer —por lo demás, que la mujer aguarda ese nombre es lo que, en *La diligencia*, se hace especialmente visible por la condición en la que ésta es presentada: prostituta llamada con el apodo de *Dallas*, la ciudad abierta y sin ley por antonomasia del salvaje Oeste.

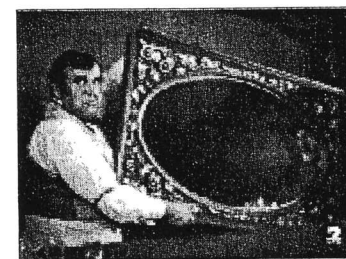
Como es sabido, en la cultura anglosajona, el matrimonio —ese ritual por el que el encuentro sexual es precedido por la ceremonia de una alianza simbólica— la mujer recibe el nombre —del padre— de su esposo. Así, la ley es inscrita como referencia tercera —propriadamente simbólica— en esa relación que es la de los amantes.

96 Diríase que todo, en el desenlace de *La diligencia*, parece conformado en aras a cristalizar esa cifra: la del Nombre del Padre, esa referencia simbólica, tercera, por la que la palabra comparece trazando una vía humana para la experiencia de lo real que en el encuentro sexual aguarda. Un padre muerto por tres asesinos —en cierto modo, pues, tres veces muerto—, tres balas para ellos destinadas y, tan sólo, tres disparos.

Por ello, y contra todos los tópicos al uso que insisten en presentar al cine clásico de Hollywood como un cine de acción y espectáculo, fascinante pero ilusoria mascarada imaginaria, el momento nuclear del duelo de *La diligencia* se resuelve fuera del campo de la mirada del espectador.

Ringo acompaña a la mujer hasta la casa donde ésta ha de hospedarse y allí la deja prometiéndole retornar una vez cumplida su tarea [F4.4, F4.5]: la cámara queda fija sobre el escorzo de la mujer que contempla al hombre saliendo de cuadro, hacia ese lugar que le aguarda y que el texto clásico

designa insistentemente a través el fuera de campo; propiadamente: más allá del campo de la mirada. —Que es fuera del campo de la mirada, fuera del ámbito de lo imaginario, donde se juega siempre la prueba que al héroe aguarda, es lo que anota el F4.3, en ese gesto del camarero del saloon de retirar el espejo ante la proximidad del duelo. Fuera del ámbito de lo imaginario, decimos; precisamente: fuera del campo visual —en el campo de lo real.



F 4.3



F 4.4



F 4.5

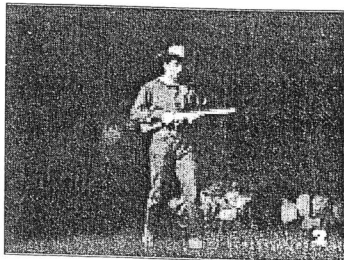
Ahora bien, en el texto clásico, el Nombre del Padre es más que un significante (§§) —es decir, no basta con su mera existencia como tal, tal y como queda reducido en la caracterización lacaniana. Pues si en tanto significante está ahí desde el comienzo del relato, la tarea de éste estriba en rendir cuentas del trayecto que conduce a su conversión en palabra simbólica. Y esto es lo que diferencia a la palabra del signo: que mientras el signo vale por el significado abstracto que el código al que pertenece le concede —y en tanto tal, como hecho de código,



preexiste y es independiente de todo sujeto—, la palabra, en cambio, para existir, debe nacer cada vez como signo proferido por un sujeto, en un acto real, singular, de enunciación: es solo entonces cuando, más allá de su significado abstracto, encuentra su sentido, que es siempre necesariamente concreto, pues se halla inscrito en el trayecto experiencial del sujeto. Ahí, en ese campo que es el de la experiencia del sujeto, la palabra encuentra su sentido: el de su acierto —confirmándose como la palabra densa, simbólica, capaz de suturar un encuentro con lo real— o el de su fracaso —el de la palabra equivocada, vacía, fuera de lugar, errada.

Tal es entonces la tarea del héroe: sustentar la dignidad de la palabra, sustentar, encarnar con su acto, el Nombre del Padre —y, con él, la Ley, pero no sólo como prohibición, sino también, sobre todo, como promesa de un horizonte humano para el deseo.

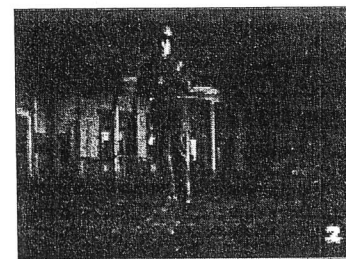
Solo [F4.7], el héroe camina confrontado a su destino —el de afrontar la más estrecha proximidad con la muerte, el de saber (el sabor) de lo real, en suma—, que se escribe con la cifra tres [F4.8]. Y entonces, en el momento justo, la cámara abandona su lateralidad respecto a ese eje de acción que el duelo define para superponerse a él [F4.9, F4.10]. De manera que, en el instante decisivo en que el personaje se arroja al suelo disparando, su punto de vista, dirigido hacia el contracampo, en la dirección misma de sus disparos, es radicalmente vedado a la mirada del espectador. Pues no habrá raccord de mirada: ningún contraplano —una vez más le será negado al espectador el punto de vista del héroe.



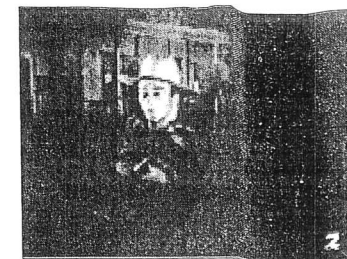
F 4.7



F 4.8



F 4.9



F 4.10

Los tres disparos de su escopeta repercutirán, en cambio, en su justo lugar —es decir, no allí donde las balas trazan en los cuerpos que las sufren esas obscenas oquedades sangrientas que protagonizan la imaginería siniestra del cine postclásico, sino allí donde encuentran su sentido simbólico: exactamente sobre el plano de la mujer que, entregada a su posición de espera, aguarda.

Encuentra así confirmado, el rifle que el héroe maneja, su estatuto fálico. Pero no si por tal se entiende el chiste “psicoanalítico” de rigor: no como metáfora de un apéndice biológico, sino como cifra de la posición masculina en la simbólica que inviste la experiencia sexual. Pues es el rifle recibido de quien ha encarnado la figura del destinador, el rifle que ha sustentado, en la cita con lo real de la muerte, el Nombre del Padre y, por eso, capaz de conmover, con sus tres disparos, el cuerpo de la mujer que espera.

De allí mismo donde quedara definido el lugar de lo real desde ese contracampo que marcó la dimensión de la mirada del héroe que nos fue negada, de allí retorna éste [F4.13, F4.14], siendo su introducción en imagen precedida por el gesto de la mujer que, ofreciéndose, abre sus brazos instantes antes de fundirse en el abrazo [F4.15].

Se hace así excepcionalmente visible en *La diligencia* el sentido de la trama característica del relato clásico de acción: su articulación en forma de dos trayectos destinados a cruzarse —el

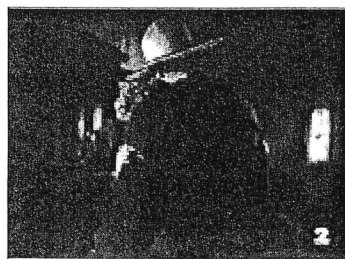
viaje y la lucha que trazan la tarea del héroe y la historia de amor que sitúa a la mujer en el lugar del objeto del deseo. Por esa vía, la simbólica de la diferencia sexual es articulada a través de la mediación tercera configurada por la tarea del héroe: la posición pasiva de la mujer, pero también su dimensión sagrada, en tanto cuerpo destinado a recibir un nombre —del padre— y a encarnar el origen para un nuevo sujeto; y la posición activa del hombre, en tanto destinado a sustentar una palabra capaz de conducir a la mujer en la travesía de su goce.



F 4.13



F 4.14



F 4.15

## 5. EL FILM CLÁSICO

Sólo en escasas ocasiones, siempre puntuales y estrictamente funcionales, coincide la cámara con las miradas de los personajes en el film clásico. En lo esencial, se aparta de ellas —y en ello se reconoce su posición tercera—, pero sin por ello situarse fuera del espacio —el del universo narrativo— que éstas habitan.

## Clásico, Manierista, Postclásico

Podríamos enunciarlo también así: la cámara, en el film clásico, ocupa el lugar idóneo para hacer visible, en su densidad simbólica, la palabra, el gesto o el acto del personaje. Para así mejor enunciar la cifra de su sentido.

La cifra del relato simbólico, decimos: hemos aislado su núcleo esencial en el encadenamiento de sus tres actantes nucleares —el Destinador, el Héroe, el Objeto de Deseo— a través de esa protofunción que es la Tarea. La Tarea del Héroe, la que el Destinador le destina, la que le cualifica para alcanzar —sin aniquilar— su Objeto de Deseo. —La Tarea: afrontar lo real y sustentar, frente a ello, un acto —una palabra, un gesto— simbólico.

Lo que, entonces, se juega en el film clásico, se sitúa en lo esencial fuera del campo de la visión. Lo esencial, en él, no es la aventura visual de sus personajes —ni la experiencia visual del espectador— sino la trama en que se encadenan los actos de aquéllos y que devuelve al espectador la cifra simbólica que ha fundado su inconsciente (después de todo, la trama de Edipo, en su sentido más amplio, es decir, mitológico).

Por eso la posición de la cámara, en él, es necesariamente la de un lugar tercero: sólo desde una posición tercera puede mostrarse la densa relación transitiva que liga al héroe con su acto, por eso sólo desde allí es posible enunciar su sentido. Todo psicologismo es excluido en ese movimiento: el héroe no tiene psicología, lo que en él importa no son sus motivaciones: el héroe es por lo que hace o, más exactamente, es héroe porque hace lo justo en el momento justo: la suya, la que su acto justo, pletórico de sentido, funda, es la dimensión de la verdad —no se la confunda con la objetividad; hablamos de la única verdad posible, es decir, la mitológica: el mito es verdadero porque funda, con su existencia, el ámbito mismo de la verdad.

Nada tan equivocado, entonces, como el presupuesto con el que la crítica y la historiografía cinematográficas de las últimas décadas han tratado de pensar el cine clásico: sería éste un arte de

la fascinación visual, un espejismo tan brillantemente construido como engañoso para su espectador. Se argüye, para confirmarlo, que en él la cámara se oculta a la vez se hace omnisciente para mejor manipular las emociones de su espectador.

Pero son muchos los argumentos que podemos aducir en contra. Venimos, por lo demás, de hacerlo. No un cine de la fascinación visual, sino uno de la densidad simbólica de la trama, no un espejismo, sino un ámbito donde el relato —mítico— hace posible que el acto encuentre su sentido y pueda, por eso, ser vivido como verdadero. Y desde luego no un cine de la plena visión, no una mirada omnisciente, sino más bien todo lo contrario: uno en el que los momentos nucleares del relato pueden reconocerse porque en ellos se deniega al espectador precisamente aquello que su mirada reclama con mayor intensidad —no, en suma, una cine de la pulsión escópica, sino, todo lo contrario, uno donde tiene lugar su articulación simbólica, es decir: su construcción como deseo. —Definimos así el deseo: como la escritura (simbólica) de la pulsión.

- 102 Si la pulsión escópica reclama la visión de lo real —y, esencialmente, de lo real del cuerpo, en todas sus aberturas, las del sexo como las de la herida y las de la muerte—, el cine clásico sin duda la deniega —y por cierto que achacar este hecho a la censura de la época es, como mucho, un ejercicio de pereza intelectual. Mas no por ello escamotea al espectador la experiencia de lo real —¿cómo podría hacerlo un texto verdaderamente artístico?—: bien por el contrario, lo designa: precisamente allí hacia donde el héroe mira cuando su mirada no nos es dada. (Por ello el espacio off y la elipsis temporal se constituyen en dos de las herramientas esenciales del texto clásico). Insistamos: no lo escamotea sino que lo designa: lo localiza al modo deíctico a la vez que articula un símbolo —un acto, una palabra, un gesto— destinado a conducir su afrontamiento.

Mas queda todavía por discutir el dato aparentemente decisivo en el que el perjuicio parece encontrar su demostración: la

siempre subrayada ocultación de la cámara, hecho en el que se manifestaría la más extrema mistificación.

Ahora bien, ¿qué verdad encerraría la cámara? ¿qué verdad sería escamoteada con su no mostración? ¿Por qué la mostración del aparato habría de restituir una verdad mayor que la que la trama del relato es capaz de articular?

El discurso que así se articula exhibe su racionalismo recortado, positivista: identifica mito con mistificación y, en esa misma medida, confunde la verdad con la objetividad, o si se prefiere, rebaja aquélla al pobre estatuto de seudónimo de ésta. Y bien: si la verdad no es más que la objetividad, si la cosa es cuestión de objetos, para objetos ahí está la cámara: la máquina que hace el artificio.

Se olvida, entonces, lo esencial: que la verdad no es cuestión de objetos en más o en menos, sino de palabras: que la dimensión de la verdad —la dimensión humana— es la dimensión que las palabras fundan con su irrupción en lo real. Y, por cierto, con su irrupción más densa, que no es objetiva pues no es descriptiva, sino narrativa: como nuestra mitología sabe, la palabra más densa es el Verbo: y el suyo, al menos desde el *Génesis*, es el Relato. El relato de la fundación, de la construcción del espacio humano.

De manera que la presencia de la cámara en el proceso de construcción del film en nada demuestra que lo que el relato fílmico clásico ofrece es una ficción —un *artificio*, un *montaje*. Si tal se afirma es que se incurre en una confusión de niveles —el de la producción material del texto y el del campo simbólico que en él se articula—; de hecho, es más bien lo contrario: sólo porque se presupone que el relato no es más que ficción, ilusión, sólo por eso en la materialidad de la cámara puede situarse la única verdad —rebajada, alicaída— que ese discurso conoce.

Sin duda, la mostración de la cámara tiene por efecto la localización del dispositivo visual en el que se integra la mirada del espectador. A partir de ella, el espectador es localizado como

una mirada externa al universo del relato: como un punto de vista exterior, al que un conjunto de imágenes se le ofrece: por esta vía se refuerza su posición de espectador visual, de yo afirmado en su confrontación con un campo de imágenes para su mirada.

Ahora bien, debería resultar evidente que, por esta vía, la del reforzamiento del Yo visual, lo que tiene lugar es el bloqueo del proceso por el que el relato cinematográfico clásico interpela al inconsciente del espectador. Pues, como hemos tratado de anotar a partir del análisis de la posición tercera que en el film clásico rige la construcción del espacio narrativo, esa eficacia simbólica exige una deslocalización del espectador como yo visual, como sujeto de una experiencia escópica. Deslocalización del yo, de la mirada, que tiene por objeto la confrontación del inconsciente del espectador con la trama simbólica del relato. Pues al participar, desde su posición tercera, en la dialéctica de los puntos de vista de los personajes que encarnan los actantes de la trama del relato, es abocado a la confrontación con la cifra que estos articulan a través del juego de sus contradicciones. Las miradas de los personajes, no menos que sus acciones, y sus deseos, chocan entre sí y el espectador, por estar desplazado del punto de vista de cada uno de ellos y a la vez ubicado en el interior del espacio que estos dibujan, es confrontado con la cifra de ese choque: la cifra de su articulación en una trama —de una estructura— de deseos en conflicto que devuelven, al inconsciente del espectador, un modelo de articulación —en forma de ley simbólica— de los deseos antagónicos que lo atraviesan.

Podríamos enunciarlo así: el espectador del film clásico es el sujeto del inconsciente. Y para que ello sea posible, es necesaria la deslocalización de su yo visual: el desplazamiento, en la experiencia del visionado del film, del plano —imaginario— de la mirada, al plano simbólico del sentido.

En último extremo, el prejuicio que conduce a pensar el cine clásico como un cine de la mistificación encuentra su núcleo emocional en el rechazo, por parte del analista —del crítico

como del historiador, afirmados como sujetos cognitivos, como yo consciente de su discurso—, de la experiencia emocional que en él desencadena la eficacia simbólica del relato clásico. Pues el analista, yo consciente, cognitivo, racionalista positivo, a la vez que proclama que no hay más que ficción en lo que las imágenes del relato le ofrecen, padece una experiencia emocional que escapa a su control. Y confrontado a tal aparente paradoja —que algo que no es más que un conjunto de imágenes de ficción, artificiales, construidas, pueda desencadenar en él tan incontrolado proceso emocional—, opta por denunciarlo como impostura.

Pero ésta no es, después de todo, otra que la impostura racionalista —o más bien: racionalizadora— del Yo, de una conciencia que se defiende de su inconsciente. Pues, a fin de cuentas, ¿qué mejor vía para localizar el núcleo de la experiencia estética que el relato genera que ese desencadenamiento emocional que provoca en su espectador y que escapa al control de su yo consciente? pues, ante él, la conciencia del espectador se percibe descentrada del lugar donde ese desencadenamiento emocional se produce. Propiamente, el espectador, el lector del film clásico experimenta, pero en otro lugar de su ser que no coincide con el de su yo consciente, algo produce su efecto y, desde allí, resuena.

Y bien: esa resonancia simbólica permite localizar al sujeto del inconsciente, en su desplazamiento radical con respecto al Yo. ¿Qué mejor demostración, por lo demás, de la existencia misma del inconsciente como núcleo de la subjetividad que ese resonar que el Yo percibe y que se ve incapaz de gobernar?

## 6. VÉRTIGO

Cuando, en *Vértigo*, el detective abandona el psiquiátrico en el que ha estado recluso, sigue obsesionado por la imagen de la Madelaine a la que amó. Hasta que un día descubre en la calle a una mujer muy parecida a ella, aunque en todo diferente por lo que a su aspecto se refiere: en el extremo opuesto a la elegancia

etérea de aquélla, ésta resulta casi irritante por la pobreza y el mal gusto de su atuendo y maquillaje. Pronto sabremos, sin embargo, que se trata de la misma mujer o, más bien, de la que, para seducir —para engañar— la mirada del hombre, puso en escena la imagen de una mujer tan bella como inexistente. Es decir: puramente imaginaria.

El descubrimiento del objeto de deseo como espejismo imaginario: tal es la experiencia que le es destinada al espectador en el trayecto que el film le ofrece y que realiza compartiendo la mirada del personaje.

Pero nada, de la realidad, detiene el crispado deseo del personaje: sabiéndose deseado por Judy, le impone la más minuciosa reconstrucción de la imagen de Madelaine: los mismos vestidos y zapatos, el mismo peinado y maquillaje. Sin saberlo todavía, actúa él ahora como el director de escena de una mascarada en todo equivalente a aquella anterior de la que fue objeto.

106 Y el espectador, en esto desplazado de su punto de vista narrativo —pues conoce la auténtica identidad (?) de Judy—, se ve obligado a contemplar el delirio del personaje, el desmesurado frenesí que le empuja a reconstruir su fantasma. Mas no por ello deja de participar también él de ese delirio, en la misma medida en que sigue compartiendo su punto de vista visual (§§). Es decir: aún conociendo el delirio que impregna al personaje —su mórbida reconstrucción del fantasma de una mujer muerta—, no puede dejar de compartir su deseo y se entrega también él, y no menos apasionadamente, a la tarea, dominado por el deseo desbocado de verla de nuevo.

La inflexión final de *Vértigo* tiene lugar con el descubrimiento por el protagonista del engaño del que ha sido objeto: la mujer que él amó no existió nunca; nunca fue otra cosa que una imagen puesta en escena por una actriz para así enmascarar un asesinato —el de la esposa del antiguo amigo que contratara los servicios del detective (§§). —No nos detendremos ahora a

señalar los múltiples aspectos que hacen del argumento del film una historia en extremo inverosímil: nos conformaremos con anotar que la voluntad por trabajar en los límites de lo verosímil constituye uno de los rasgos más obvios del manierismo hitchcockiano.

El detective obliga a la mujer —a Judy, la que encarnó a la inexistente Madelaine— a volver al lugar del crimen. Así, [F5.1] juntos, inician la subida a la torre del campanario en el que ha de tener lugar el desenlace del film. En cierto modo, se trata también aquí de un duelo: el enfrentamiento definitivo entre el hombre y la mujer —el enfrentamiento, en suma con lo que de lo real en la experiencia sexual aguarda.

Pues de hecho, el tempo del largo ascenso de la escalera es el de una experiencia sexual tensa, frenética, cargada de deseo, pasión y odio. En algunos momentos el encuadre presenta a la mujer desnuda en la imagen [F5.2], mientras los violentos abrazos se suceden punteando el ascenso de la larga escalera del campanario. A la vez que mantienen un diálogo amoroso en el que nombran insistentemente su deseo, su amor y su odio.



F 5.1



F 5.2

Es el hombre quien habla. Su discurso, en ese momento en que abraza a la mujer a la vez que la fuerza a ascender la escalera, deconstruye, minuciosamente, la mascarada de que fue objeto:

- Sólo pude llegar hasta aquí. Pero tú seguiste. ¿Te acuerdas? El collar, ese fue tu error. Me acordé del collar.  
- ¡Suéltame!



- Tenemos que subir al campanario.
- No puedes, tienes miedo.
- Lo veremos. Esta es mi segunda oportunidad.
- ¡Déjame!
- Pero tú sabías entonces que yo no podía seguirte, ¿verdad?
- ¿quién estaba arriba cuando llegaste? ¿Elster y su mujer?
- Sí.
- Ella fue quien murió. La verdadera mujer, no tú. Tú eras la copia, la falsificación, ¿verdad? ¿Estaba muerta o viva cuando...?
- Muerta.
- El la había estrangulado. No quería correr riesgos. Cuando llegaste arriba él la tiró de la torre. Pero gritaste tú. ¿Por qué gritaste?
- Quería impedirlo, Scoty. Subí para impedirlo.
- ¡Querías impedirlo...! Dime por qué gritaste. Me habías engañado muy bien hasta entonces. Hiciste bien el papel de esposa, Judy.

108 El relato, pues, no como trayecto simbólico de la constitución del sujeto, sino como farsa, mascarada objeto de minuciosa deconstrucción. De manera que ninguna cifra simbólica conduce a la experiencia sexual, ninguna tarea necesaria permite articular la relación del sujeto con su objeto de deseo.

Conviene anotar en que medida la posición de la mujer es en *Vértigo* semejante a la que la caracterizara en *La diligencia*. En el punto de partida de ambos films como mercenaria del deseo —al igual que la prostituta Dallas, también Judy cobraba por su interpretación para el deseo del otro—, y en un segundo momento dispuesta a entregar su amor. Pero la radical diferencia de las posiciones masculinas en uno y otro film devuelve, con respecto a esa posición equivalente de la mujer, una estructura invertida. Si Ringo nombraba a la mujer, si afrontaba la tarea que le hacía posible sustentar el Nombre del Padre para poder ofrecérselo, el detective de *Vértigo* niega a la mujer, con extrema brutalidad, toda identidad simbólica: *Ella fue quien murió. La verdadera mujer, no tú. Tú eras la copia, la falsificación, ¿verdad?*

Simultáneamente, pues, desenmascaramiento del relato y de la mujer. Perderíamos mucho de lo que en *Vértigo* se juega si no atendiéramos a la necesaria cadencia de esos dos movimientos. Pues si la mujer deseada se descubre como un puro espejismo imaginario —y, a la vez, inevitablemente, en tanto mujer real, como objeto del odio desencadenado por el saber de la mascarada— es porque nada, ninguna economía simbólica la construye en otra dimensión. Pero es que ninguna economía simbólica es posible allí donde el relato ha sido deconstruido como mascarada, como farsa escénica. Lo hemos dicho: en el film manierista ninguna cifra escribe la ley que traza la vía para un acceso simbolizado al objeto del deseo.

Y bien, si no hay un orden necesario del relato, debe haber un autor. Y como tal se manifiesta en *Vértigo* la figura del Destinador del relato. Literalmente, como un director de escena (§§). (El autor decimos, y con ello añadimos otro de los rasgos emblemáticos del manierismo hitchcockiano. Pues fue Hitchcock el primer cineasta norteamericano que, en los tiempos del cine sonoro, fue reconocido como tal a escala de masas: al modo de un mago del suspense, de un insuperable ilusionista.)

- El te transformó. Te transformó igual que yo te he transformado. Pero aún mucho mejor. No sólo la ropa y el pelo, sino las actitudes, las miradas, las palabras y aquellos perfectos desvanecimientos. Te tiraste tú a la bahía, ¿verdad? Eres una magnífica nadadora. ¿No es cierto? ¿No es cierto? ¿No es cierto?
- ¡Sí!
- ¿Qué hizo después? ¿Te dio instrucciones? ¿Hacíais ensayos? ¿Te decía exactamente lo que tenías que hacer y decir?
- ¡Sí!

Un Destinador que engaña: que destina la falsa tarea —y, en cierto modo, la tarea incestuosa: pues desde su posición paterna, lejos de inscribir una ley, incitó al sujeto a desear a la

que decía ser su esposa, es decir, la mujer que debiera ser designada como prohibida.

Así, porque no hay ni Destinador ni Tarea simbólica, nada sujeta al sujeto —en el personaje como en el espectador— en su relación con el objeto de su deseo. Nada, en suma, articula la pulsión. Y el goce que así se convoca se anuncia como siniestro.

Tras su odio, el sujeto proclama su desgarró: *"Eras una alumna aprovechada, una alumna muy aprovechada, pero ¿por qué me escogiste a mí? ¿Por qué a mí?!"* pues si el otro, si la mujer, no adquiere ninguna dignidad, tampoco puede poseerla el propio sujeto: si ella se diluye en farsa, él no puede alcanzar otro estatuto que el de coartada: *"Yo era la coartada, una perfecta coartada. Yo era el testigo prefabricado... Yo..."*

110 Pero en ese momento un hiato atraviesa su discurso. Erguido al borde de la barandilla, contempla el vacío que ciñe la espiral rectangular de la escalera. Su gesto soberbio, la sonrisa de dominio de su rostro, hacen pensar al espectador que va a decir lo que acaba de sucederle: que ha perdido el miedo al vacío, que ya no siente vértigo de las alturas. Pero es esto lo que, en cambio, dice: *"Yo la maté. Yo la maté"*. Ya sólo ahí, en la muerte, puede estar localizado el vértigo de su goce.

- ¿Qué vas a hacer?

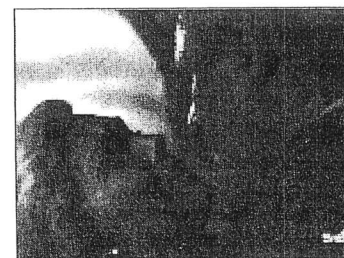
- *Vamos a contemplar el escenario del crimen. Vamos Judy.*

Ninguna articulación, pues, entre lo imaginario —el campo del objeto del deseo, el de su seducción— y lo real —ese cuerpo real de mujer que ha sustentado la mascarada. Y, por eso, la experiencia del sexo como experiencia de la muerte —como experiencia, en primer lugar, de la muerte del deseo.

Exactamente eso era lo que se anunciaba en la secuencia anterior en la que el personaje contemplaba con absoluta fascinación la reconstrucción total de la Madelaine imaginaria —el tratamiento visual la convertía en una suerte de aparición

que llenaba con sus destellos todo el campo visual— para luego, al abrazarla, y mientras la cámara trazaba sobre la pareja un travelling circular de 360 grados, verse inundado por la alucinación del escenario de la muerte.

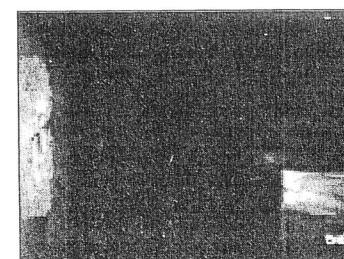
El vacío —y diríase que en cierto modo daliniano— preside el espacio del campanario al que finalmente ha alcanzado la pareja. Allí, una quiebra en el odio del hombre hace posible el abrazo [F5.5], incluso el beso. Pero con el beso [F5.6], de nuevo, el fantasma [F5.7], una pura mancha negra (§§) es convocado. Una forma oscura, amenazante —más tarde [F5.12] sabremos que de una monja: si tuviéramos tiempo para ello nos detendríamos en anotar las sorprendentes cadencias comunes que atraviesan las obras de Hitchcock y de Buñuel.



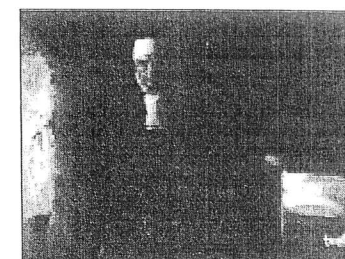
F 5.5



F 5.6



F 5.7



F 5.12

El hombre —y el espectador con él— mira desconcertado a la mujer mientras ésta retrocede hasta salir de cuadro [F5.9], gira luego su rostro buscando lo que ha provocado el pánico en ella [F5.9], pero no ve nada, pues nada hay ya ahí para la mirada.

Cuando vuelve la cabeza para buscar a la mujer, ella ha salido ya definitivamente de campo visual [F5.11, F5.13].



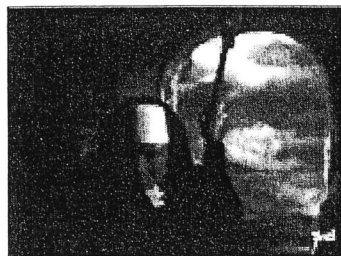
F 5.9



F 5.11



F 5.13



F 5.14

Suenan, pues, a muerte, las campanas del campanario [F5.14]. Ahí queda el sujeto, como hemos dicho, a nada sujeto, su cuerpo desmadejado al borde del vacío, recortándose su figura sobre un umbral que diríase el de su tumba.

## 7. FILM MANIERISTA

El film manierista, aún cuando retiene con extremado virtuosismo los procedimientos de escritura que caracterizan al film clásico, puede ser reconocido por la pérdida de densidad simbólica del relato que construye. Pues en él, como hemos podido anotar, la cámara pierde su posición tercera, cifrada —esa posición que era en cada para caso la idónea para mejor enunciar el sentido (el carácter necesario, la verdad del) acto del héroe—, para configurar una mirada seducida, atrapada en los pliegues de la representación. La cámara su ubicará no allí

donde el acto muestre la densidad de su sentido simbólico, sino, por el contrario, allí donde más se acentúe su ambigüedad, el lugar desde donde pueda disolverse como espejismo.

Hemos visto como eso tiene lugar, en el cine de Hitchcock, a través de la adopción sistemática del punto de vista de uno u otro personaje: con él, desde el lugar de su Yo, de su mirada, es convocado a compartir sus espejismos. Pero si ésta es posiblemente la vía más rápida para atrapar la mirada del espectador en los pliegues de la representación, no es por ello la única, como lo muestran otros manierismos cinematográficos —Sirk, Minnelli, Mankiewicz, Donnen, Coppola...—, en los que por otras vías el juego de la representación se espesa y se tematiza a la vez que el relato desdibuja su densidad. En cualquier caso, en el film manierista el relato deja de articularse como cifra simbólica para descubrirse como espacio de la ficción, como juego de espejismos donde ningún acto puede encontrar su densidad. No es casualidad por eso que la irrupción del psicologismo coincida en la historia de Hollywood con el periodo de apogeo del orden de representación manierista —el personaje ya no se define por la densidad de sus actos, sino por la confusión de sus motivaciones. O que Hollywood o Broadway, en tanto universos donde se construyen representaciones, se conviertan en temas insistentes de muchos films. O que el género del relato de acción escorde hacia universos donde el espejismo reina —y así el thriller psicológico desplaza al universo mítico del cine negro clásico, como el mundo del espionaje (siempre potencialmente doble, o triple: al modo de los juegos de espejos de las antiguas barberías) o el de los virtuosismos ilusionistas de los ladrones de guante blanco —quizás los dos géneros más populares de los sesenta— desplacen las formas clásicas del relato mítico de acción o convivan con su remodelación psicologista —valga un ejemplo extremo: el western psicológico de Zinneman o Mann.

La imagen cinematográfica, en cualquier caso, enunciada como espacio no de la verdad simbólica del relato, sino de la ficción imaginaria. Simultáneamente, la experiencia del espectador

configurada no como experiencia de la cifra del relato, sino como la experiencia del trayecto de un espejismo visual. Seducción, pues de la mirada, promoción de la fascinación del objeto del deseo —*Vértigo* es en este capítulo su manifestación extrema—, a la vez que indicación de su carácter imaginario y, por tanto, magnetización por el vacío. Pues desde el momento en que ninguna cifra permite la articulación simbólica de la distancia con respecto al objeto del deseo —y, a la vez, la posibilidad de su reconocimiento como sujeto—, éste, al disolverse como espejismo, anuncia la experiencia del vacío del campo visual.

La extrema promoción del objeto del deseo como Figura visual para la mirada encuentra así, su magnetismo en la amenaza de la emergencia del fondo cuando la figura falte, cuando el espejismo se diluya. Un fondo vacío, cierto horizonte de la muerte del deseo que constituye el lugar de lo real en el film manierista. Pues allí se ubica la fuente de goce para el espectador, no menos que para el personaje de *Vértigo*.

114 8. EL SILENCIO DE LOS CORDEROS.  
EL ESPECTÁCULO POSTCLÁSICO

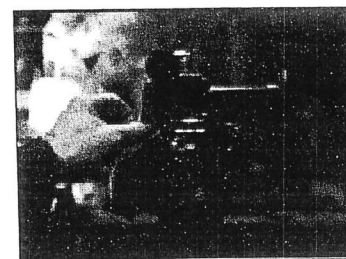
Sólo un paso más allá del manierismo, comienza el tiempo del film postclásico. Diluida, deconstruida la trama del relato simbólico, cuando ya nada articula la distancia con respecto al objeto de la mirada, desenmascarado éste como espejismo visual, volcada la experiencia del espectador al ámbito de la mirada de cierto personaje, todo invita a atravesar el objeto, a conducir la pulsión escópica a su paroxismo. Por las hendiduras del espejo imaginario roto, el ojo del espectador es arrastrado a la experiencia inmediata de lo real.

Tal es el ámbito del texto visual postclásico: allí donde, de la imagen, lo que importa es lo que en ella hay de huella de lo real fotografiado —lo radical fotográfico (§§). El film pornográfico —el llamado porno duro y, más allá de él, el hardcore—, el film de terror como experiencia visual de lo siniestro, pero también

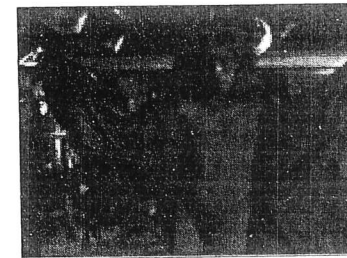
el espectáculo informativo televisivo o el espectáculo de lo real —pues así traducimos la expresión, más equívoca, de “*reality show*”— convocan a la mirada del espectador, fuera de toda articulación simbólica, a la experiencia de las huellas del cuerpo real en sus manifestaciones extremas —es decir: literalmente allí donde se quiebra su gestalt, su unidad conformadora.

Ninguna posición tercera para la cámara, pero tampoco aquella otra, manierista, que conduzca la mirada al ámbito de la seducción: la cámara emplazada siempre allí donde la pulsión escópica alcanza el vértice de su paroxismo.

Por eso el eje de cámara se funde con el eje de acción, con el eje de la mirada del personaje. Pero allí ya nada comparece para alimentar el deseo imaginario: por el contrario, la imagen de un cuerpo real que exhibe el lado siniestro de su mascarada erótica [F6.2]. En ese eje comparece la cámara: [F6.1], decidida a capturar las huellas del cuerpo como ámbito de una experiencia de horror.



F 6.1



F 6.2

Recordemos, por lo demás, cómo el resto de la imagería del film pesa sobre estas imágenes. La aventura de Clarice, su protagonista, comenzó cuando, al entrar en el despacho de su jefe, sufrió la intensa conmoción de verse confrontada con una auténtica proliferación de huellas fotográficas de fragmentos de cuerpos —de mujeres de su misma edad— abiertos, heridos, desollados.

Diríase que se produjo en ella algo que podríamos nombrar con exactitud bajo el nombre de visión —el estatismo que de pronto

invadía su cuerpo, la extrema fijación de su mirada, la emergencia de una música que neutralizaba todo el sonido ambiente hasta entonces presente en la secuencia, el lento travelling de aproximación en gran angular que concluía en un gran primer plano de su rostro, todo ello lo subraya con una inquietante ceremonialidad—: las imágenes situadas sobre la pared, tan reales como la huella fotográfica que las conformaba, suspendían su percepción —ese procesamiento analítico y significativo que gobierna la mirada— para provocar en ella una suerte de éxtasis. El éxtasis del horror.

Éxtasis del horror, decimos, pues se manifiesta en ella algo que se sitúa más allá de la primera reacción de repugnancia ante los fragmentos de cuerpos desnudos y desollados: en su rostro se esboza ese goce oscuro que depara el contacto con lo siniestro.

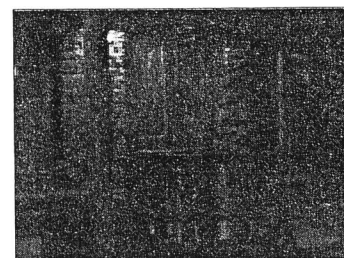
Y bien, es hacia eso, hacia lo Real —pues tal es el motivo de la pulsión—, hacia donde corría la heroína en el comienzo mismo del film; hacia ahí corría y sigue corriendo movida por su deseo.

- De hecho, ella misma lo confesará más tarde al propio Aníbal  
 116 Lecter, cuando éste le pregunte qué sintió al descubrir, en el interior de un viejo automóvil, cierta cabeza cortada; esta será, entonces, su respuesta: *primero miedo, luego estímulo*.

Luego del *miedo*, más allá de él, en el horror, el goce. Una respuesta lo suficientemente precisa, pues nombra bien las vicisitudes de su deseo —lo siniestro de esa cabeza cortada en nada se veía contradicho por la extraordinaria sensualidad de sus labios: es de cierto acceso siniestro al sexo de lo que aquí se trata (§§). Pero una respuesta que nombra también, con no menor exactitud, lo que el espectador experimenta cuando se entrega al goce escópico que *El silencio de los corderos*, como otros tantos films contemporáneos, le ofrece: el visionado del film como experiencia de abismamiento en el horror.

Ninguna ley simbólica regla, articula la travesía visual del espectador. La puerta [F6.4] no constituye la escritura de ninguna ley —de ninguna limitación de la mirada en su devenir

pulsional—: sino sólo la promesa del suplemento de horror que será dado ver más allá de ella.



F 6.4

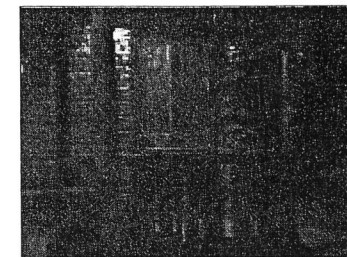
A lo largo de todo el film se ha mantenido constante la adopción del punto de vista de su protagonista, a través de un retorno incesante de planos subjetivos que mostraban a aquellos, todos ellos hombres, que la miraban, de manera muchas veces obscena, designándola como *mujer*,

identificándola, sin el menor recato, como cuerpo sexual.

Y ahora, desde el eje mismo de su mirada [F6.3], el mismo en el que se encuentra la dirección de su pistola, se nos invita a avanzar, en plano subjetivo [F6.4, F6.6] hacia el foco que moviliza su terror [F6.5], que es también el que magnetiza su deseo en el campo del goce escópico.



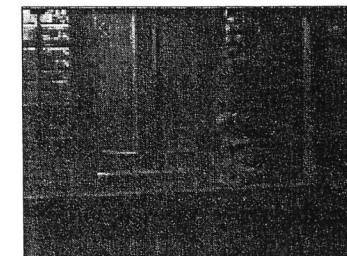
F 6.3



F 6.4



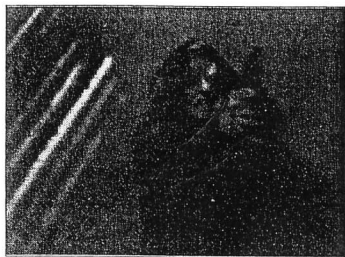
F 6.5



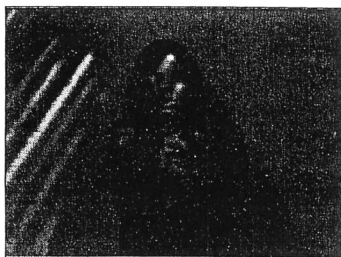
F 6.6



Atravesada la puerta, si la cámara se desplaza por un momento del eje de su mirada [F6.7], es sólo porque se encuentra ya ubicada en el que ha de ser el eje que la aguarda [F6.8]. Y allí, no precisamente el vacío —muy lejos, pues, del manierismo—: pues la bañera está llena, pero lo está de una masa viscosa, repugnante, donde los restos putrefactos del cuerpo han perdido toda forma humana. Cese, por ello, de la mirada, una vez que ha desaparecido todo objeto; en su lugar, visión del horror.

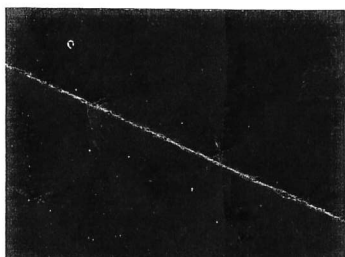


F 6.7



F 6.8

118 Y cese, por cierto, literal: el [F6.10] es un fotograma negro —el psicópata ha cortado la corriente eléctrica de la casa. El punto de vista que a partir de entonces irrumpe, invierte 180 grados la dirección que a lo largo del film venía siendo mantenida, sin por ello desplazarse en nada de su eje.



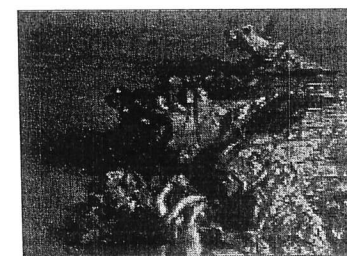
F 6.10

Desde el Fondo, una vez que ha cesado la mirada, más allá del momento en que la pantalla que quedado negra, una mirada que se percibe como radicalmente otra, inhumana, en cierto modo muy semejante a la que era designada en el [F6.1] —mucho hay en común, en este sentido, entre los

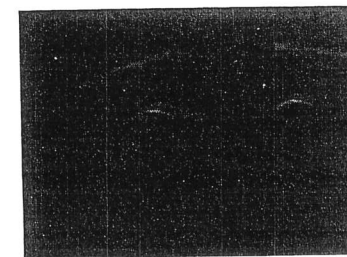
fotogramas que abren y cierran la serie que ofrecemos: el [F6.1] y el [F6.16].



F 6.1



F 6.16

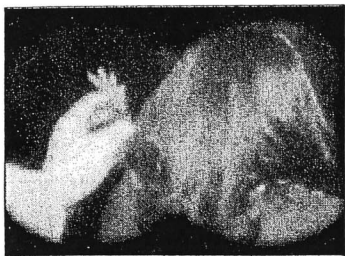


F 6.14

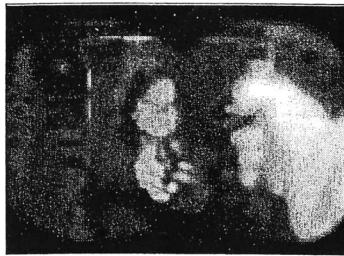
Mirada, entonces, ¿de quién? ¿De la cámara?, ¿del espectador? Una mirada, en cualquier caso, excitada hasta su hipertrofia [F6.14, F6.16] La de un deseo que, por desbocado en el campo de la visión, por desarticulado simbólicamente, se manifiesta finalmente como pulsión escópica destinada a la aniquilación del sujeto.

En cualquier caso, nada el el cine postclásico parece permitir configurar simbólicamente la experiencia del encuentro sexual. Vértigo del caos, desorden simbólico: ausente en la imagen del hombre [F6.2] aquello mismo que, contra lo previsible, se escribe en la imagen de la mujer en forma de pistola [F6.3].

El duelo final de *El silencio de los corderos* es, por eso mismo, simultáneamente, una experiencia sexual de índole letal: demasiadas pistolas, ninguna dialéctica posible entre lo activo y lo pasivo; el contacto con el cuerpo real del otro que se anuncia en el [F6.13] sólo puede saldarse, entonces, como experiencia de aniquilación [F6.15, F6.16].



F 6.13



F 6.15



F 6.16

...

120

Es de sobra conocido el celebre aforismo de Jacques Lacan según el cual *las relaciones sexuales son imposibles*. Aforismo, pensamos, cuando menos desmesurado, y que, a la luz de lo expuesto, debería ser reformulado. Pues si las relaciones sexuales son imposibles en los textos filmicos manieristas y postclásicos —es decir: si en ellos la experiencia del encuentro sexual es la de la quiebra del sujeto—, no lo son, en cambio, en el orden de representación clásico.

¿No sería ésta, después de todo, una de las tareas esenciales del mito?: configurar el texto —el relato— que, a través de la construcción de una simbólica de la diferencia sexual, haga posible la relación sexual con el otro. Es decir: un saber humano de eso real que en el otro sexo aguarda al sujeto como parte de su destino. ■

(1) A.J. Greimas, Grupo de Entrevernes, J. García Jiménez, J. Goquest...

4

VICENTE PEÑA

De los cazadores de mamuts, al arte por ordenador  
(enfoque operativo del concepto *narratividad*)



“Somos criaturas visuales”  
Salvador Giner, *El Icono Semoviente*  
e suele aceptar que el término

*narratividad* es un concepto manido, impreciso y poco operativo debido a su naturaleza abstracta. Pero existen algunos autores<sup>1</sup> (muy pocos) que piensan que se trata de un término cristaliado ya (eso sí) pero que como concepto, comporta una definición no del todo cerrada.

Es intención en las páginas que siguen presentar un nuevo enfoque del concepto *narratividad* y observarlo en dos épocas históricas diferentes con el fin de advertir su operatividad.

De las dos épocas históricas, una primera hace referencia a aquélla donde el arte pictórico del Paleolítico primaba. Una segunda época se refiere a la actualidad, donde el arte por ordenador protagoniza formas de expresión artísticas que emergen de lo que se ha venido a denominar las nuevas tecnologías. Son dos épocas tan separadas en el tiempo que la segunda parece la antítesis a la primera, y viceversa. Aun así, se las ha considerado válidas para llevar a cabo nuestro objetivo. ¿Por qué?

15

121